گفتمان در عرصه تئاتر ایران از عهد ناصری تا پایان عصر پهلوی

شیرین بزرگمهر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

این مقاله راجع به پیدایش و شکل‌گیری تئاتر ـ با تعاریف و قواعد کلاسیک تئاتر غربی ـ در ایران از عهد ناصری تا سال ۱۳۵۷ است که خود به دو دوره، اول قبل و بعد از مشروطیت (۱۳۰۴ ـ ۱۱۷۵) و دوره دوم سلطنت پهلوی تقسیم می‌شود که این دوره خود از سه فصل تشکیل یافته است.. فصل اول دوره رضا شاه (۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰)، فصل دوم دوره محمدرضا شاه (۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷) است که در این تحقیق این دوره در دو فصل گنجانده شده: فصل اول از زمان برکناری رضا شاه تا تاسیس «اداره هنرهای دراماتیک»، نخستین نهاد رسمی هنرهای نمایشی (۱۳۲۰ تا ۱۳۳۷) و فصل دوم آن از سال ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷ است. با این نگاه که جریانات تئاتر در ایران همسو با شرایط اجتماعی و سیاسی از طریق ترجمه متون نمایشی و با تاثیرپذیری از آن شکل گرفته و تحول یافته است. معرفی و تحلیل نمایشنامه های ترجمه شده و انگیزه های ترجمه و چگونگی بازتاب آن در آثار نمایشی ایران و فضاها و جریانات نمایشی و دیدگاه های مرتبط با آن در این تحقیق گنجانده شده است.

از آغاز آشنایی ایران با تئاتر غربی تا نهادی شدن تئاتر در ایران حدود یک قرن طول کشید و هنوز نیم قرن دیگر لازم بود تا جامعه سنتی ایران تئاتر را بشناسد، بپذیرد و خود زبانی مستقل و ایرانی را در تئاتر پی‌افکند. جامعه ایرانی به پیروی از علمای دینی، اساساً نسبت به پذیرش پدیده‌های غربی با سوءظن می‌نگریست و اگر بنا به ملاحظاتی به صورت رسمی مظاهر غربی را تکفیر نمی‌کرد، لااقل از نهادی شدن آن تا جایی که از دستش بر می‌آمد جلوگیری می‌کرد. اما حوادث تاریخی و جریانات سیاسی در سطح جهان چنان می‌چرخید که از پذیرفتن فرآورده‌های غربی گریزی نبود، به ویژه تئاتر غربی که اساساً پدیده نوظهوری نزد مردم تحصیلکرده ایرانی بود ولی با امکانات بیانی و تبلیغی که در آن وجود داشت، همچون هنری نی با زبان فرانسه، بالطبع جمع کثیری از ایشان به ترجمه آثاری از نویسندگان فرانسوی روی آوردند و در میان آنان «مولیر» بیش از دیگران مورد توجه قرار گرفت زیرا او با قلمی شیوا، جسارتی بی همتا و طنزی تلخ و گزنده، در قالب کمدی‌های شاد که آینه زندگی آن دوران بود، تحولات و کاستی‌های جامعه و عصر خود را ترسیم می‌کرد و به سنت‌های پوسیده آن می‌تاخت. او قادر به تاختن به سازمان‌های سیاسی و خرده‌گیری از آن‌ها نبود به همین لحاظ به مسایل خانوادگی و اخلاقی رو می‌آورد اما در همان محدوده به طرح تنش‌ها و معضلات اجتماعی می‌پرداخت. مضامینی که وی دست‌مایه کار خود قرار می‌داد از آن جا که شباهت‌هایی با جامعه ایرانی و روحیات آن داشت می‌توانست ذهن مردم نسبت به حقیقت جامعه و لزوم ایجاد تغییر در ساختارهای آن را روشن کند. آثاری که از «مولیر» ترجمه شد، «میزانتروپ» با عنوان «گزارش مردم گریز» ترجمه «میرزا حبیب اصفهانی» و «عروسی اجباری» با عنوان «تمثیل عروس و داماد» ترجمه «میرزا جعفر قراچه داغی»، همچنین «طبیب اجباری» ترجمه «محمد حسن خان اعتمادالسلطنه» و سه نمایشنامه «تارتوف»، با نام (میرزا کمال الدین)، «خسیس» با نام (عروس بی جهاز) و بنا به قولی «طبیب اجباری» ترجمه «میرزا محمد حسین خان فروغی» (ذکاءالملک) و نیز ترجمه دیگر از «عروسی اجباری» با نام (عروس جناب میرزا) ترجمه «حاج محمد طاهر میرزا» و نمایشنامه‌های «ارباب اعیان» و «طبیب عشق» ترجمه «میرزا سیدعبدالکریم خان محقق الدوله» بودند.

از آن جا که زبان مولیر زبان کلاسیک و فاخر فرانسوی و بسیار پیچیده و برگردان آن‌ها به زبان‌های دیگر از جمله فارسی دشوار

خدعه و عشق

کاری است مفصل در پنج فصل و نه پرده

تألیف شیللر آلمانی

از آلمانی بفرانسه ترجمهٔ (آلکساندر دوما)

از فرانسه بفارسی ترجمهٔ

میرزا یوسفخان

اعتصام الملک

اعادهٔ طبع موقوف باجازهٔ مترجم است

(طهران — مطبعهٔ فاروس)

سنهٔ ۱۳۲۵ هجری مطابق ۱۹۰۷ میلادی

میرزا یوسف خان اعتصام الملک

است، و مترجمان نمی‌توانستند از پس ترجمه نکته به نکته آن برآیند، طریق اقتباس را پیش گرفتند تا با حفظ اندیشه کلی اثر و ایجاد چند تغییر، درک نمایشنامه‌های خارجی را آسان کنند. اما به هر حال این کار باعث شد که اقتباس از نمایشنامه‌های خارجی برای سالیان دراز به روند غالب نمایشنامه نویسی ایران تبدیل شود.

پس از انقلاب مشروطیت، تئاتر که در گام اول اسباب تفنن شاه و درباریان بود، به عملی نیرومند جهت انتقال پیام‌های سیاسی و اجتماعی تبدیل شد و جنبه انتقادی نمایش‌ها از وضعیت کشور در درجه اول اهمیت قرار گرفت و احزاب سیاسی نیز به فراخور دیدگاه‌های خویش دست به ایجاد گروه‌های نمایشی و ترجمه متون یازیدند. و غیر از تهران در شهرهایی نظیر رشت، اصفهان، تبریز و مشهد نیز فعالیت‌هایی از این دست در میان روشنفکران و دانش آموختگان باب گشت. در این دوره علاوه بر مولیر، آثار نمایشنامه‌نویسان دیگری چون «ویلیام شکسپیر» ترجمه «الکساندر دوما»، «پی‌یرکورنی»، «ویکتور هوگو»، «بومارشه»، «لابیش» و «گوگول» نیز مورد توجه مترجمانی چون «ناصرالملک»، «حسینقلی میرزا سالور»، «میرزا یوسف خان اعتصام الملک»، «میرزا علی خان» و... قرار گرفت و به فارسی برگردانده شد. از نمایشنامه‌نویسان ترک که به شیوه غربی نمایشنامه می‌نوشتند، از جمله «سامی بیک عثمانی» و «نامق کمال» هر کدام یک اثر ترجمه شده است.

بررسی آثار نمایشی ترجمه شده به فارسی در عهد ناصری و انقلاب مشروطیت نشان می‌دهد که مفاهیم و مضامینی مثل ظلم و ستم فردی و اجتماعی، فئودالیسم، جهل، بیسوادی و خرافه‌پرستی ناشی از آن، خواسته‌های نفسانی، ناموس و شرف، حسد، نفاق، تزویر، ریاکاری، مال‌اندوزی، عرق ملی، عفت و پاکدامنی و وضعیت زنان و حقوق اجتماعی آنان مورد توجه بوده و در قالب کمدی، فارس و تراژدی شکل گرفته و عرضه شده‌اند. که با نگاه به نمایشنامه‌هایی که در همان دوره به زبان فارسی نوشته شده‌اند اغلب استواری برهمان مفاهیم قابل توجه‌اند. یعنی آن دسته از کسانی که با آثار نمایشی ترجمه شده غربی (و شیوه غربی) آشنا بوده و بر آن مبنا نمایشنامه‌هایی به فارسی نوشته‌اند از این امر آگاه بوده‌اند که وجود تئاتر نه فقط برای سرگرمی بلکه برای آموزش و پرورش ضروری بوده و مضامین مورد نظر نمایشنامه‌نویسان کلاسیک غرب تا چه حد جهانشمول است و می‌تواند با اندک تغییراتی در جامعه ما نیز به کارگرفته شود. اما در مورد اصول و مبانی نمایشنامه نویسی این دوره به نکته‌ای از آرین پور اشاره می‌کنیم، «... از سال‌های نخستین مشروطیت نمایشنامه‌ای سراغ ندارم که به زبان فارسی در تهران تحریر و به معرض نمایش گذاشته شود. در روزنامه تئاتر که در سال ۱۳۲۶ هـ . ق منتشر شده... مطالبی به صورت گفتگو درج می‌شد[که] نه برای صحنه نمایش بلکه برای خواندن و عبرت گرفتن نوشته می‌شد و غرض از آن‌ها بیان مقاصد سیاسی و انتقاد از اصول اداری و اجتماعی و برانگیختن نفرت و انزجار مردم نسبت به طرز قدیم حکومت و زندگی مردم ایران بود. در هیچ کدام از این نوشته‌ها نکات فنی به طوری که آوردن آن را به روی صحنه امکان‌پذیر سازد، رعایت نشده بود. (۲)

به این ترتیب که شماری از نمایشنامه‌های نوشته شده دوران ناصری و سال‌های نخستین انقلاب مشروطیت، اغلب شکل یک قطعه عادی ادبی را دارند و به نظر می‌رسد اطلاع مصنف آن‌ها از فن درام نویسی اندک یا هیچ بوده است. در مورد بسیاری اعمال در صحنه صحبت می‌شود ولی تماشاگر نمودی از آن را نمی‌بیند و به این ترتیب خواننده متوجه عقب ماندگی ساختاری و ابتدایی بودن آثار تصنیف شده می‌گردد. مقایسه محتوایی آثار نمایشی ایرانی این دوره با آثاری که در همان دوران برای ترجمه برگزیده شده‌اند، نشان می‌دهد که اکثر آثار تقلید و اقتباس محض است.

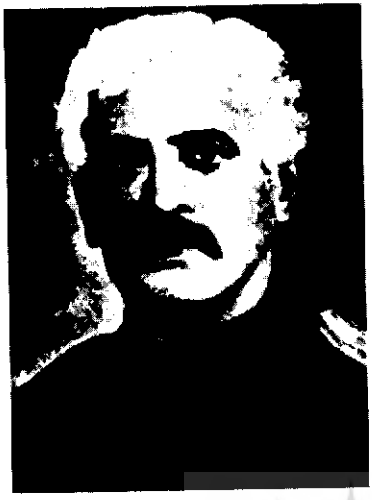
نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی که به شیوه غربی و به زبان ترکی نمایشنامه می‌نوشت «میرزا فتحعلی آخوندزاده» بود. او در آذربایجان به دنیا آمد، در نوجوانی به «گنجه» و سپس به «تفلیس» رفت و در آن جا به کار مترجمی مشغول شد. «آخوندزاده» از طریق مطالعه آثار

شبیه خوانی در رستم آباد (۶۱ - ۱۸۶۰ م) توسط هانریش کارل بروگش

نویسندگان واقع‌گرا و طبیعت‌گرای روسیه و تماشای نمایش‌های شکسپیر، مولیر، گریبایدف و استراوسکی که در تماشاخانه‌های تفلیس اجرا می‌شد با هنر تئاتر آشنا گشت و از آن‌ها برای نوشتن آثار خود الهام گرفت. وی شماری از آثار استراوسکی، گوگول و مولیر را به ترکی برگرداند و به نمایش درآورد. او خود نمایشنامه‌هایی نوشت که در آن‌ها ناآگاهی توده‌ها را که سبب فساد و سیه‌روزی آن‌ها شده و همچنین فساد نظام حکومتی که باعث تباهی و واپسماندگی جامعه شده بود، به باد انتقاد گرفت. مجموعه آثار او، «تمثیلات» را میرزا جعفر قره‌چه داغی به فارسی برگرداند. گفته می‌شود تمثیل «ابراهیم خلیل کمیاگر»، نخستین اثر نمایشی تاریخ ادبیات نمایشی ایران است که به شیوه غربی نوشته شده و در تماشاخانه تفلیس بر صحنه رفته است. «نریمان نریمانف» و «جلیل محمد قلی‌زاده» از دیگر نمایشنامه‌نویسان ترک زبان دوران مشروطیت‌اند که آثارشان با تاثیرپذیری از شیوه‌های نمایش غربی به خصوص واقع‌گرایی انتقادی آخوندزاده و طنز و روشن‌نگری مولیر و گوگول نوشته شده است.

«میرزا آقا تبریزی» نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی زبان که آثار خود را با الهام و تاثیرپذیری از نمایشنامه‌های ترجمه شده غربی نوشته است، او شناخت کافی از اصول نمایشنامه‌نویسی نداشت و آثارش کم‌تر به شکل تقلید صرف بود. گفتارها بیش‌تر محاوره‌ای و آثارش تصویری روشن از زمانه و مردم روزگار بود. قطعات نمایشی او فاقد صحنه بود و

میرزا جعفر قراچه داغی



میرزا فتحعلی آخوندزاده

خصوصیات نقش‌ها تمام و کمال داده نمی‌شد. او با اندیشه‌های ترقی خواهانه به مبارزه با حاکمان مستبد و مرتجع پرداخته در جستجوی راه‌هایی برای خروج کشور از این بن بست بود و «طیاطر» را به عنوان سلاح تئوریک برگزید. «میرزا آقا تبریزی»، اوضاع نابسامان آن روزگاران را با طنزی تلخ بیان می‌کرد، پنج اثر نمایشی که از او به جای مانده، کاملاً رنگ و بوی سیاسی و اصلاح‌طلبانه دارد. او نه تنها بر ناآگاهی مردم انگشت می‌گذارد و همین را بنیاد فقر و سیه‌روزی می‌بیند، بلکه فساد نظام حکومتی و تباهی دست نشاندگان که موجب اختلال در امر کشورداری و فساد اجتماعی و ظلم طبقاتی است فاش می‌کند و به باد انتقاد می‌گیرد.

از نمایشنامه‌نویسان دیگر این دوران «مرتضی قلی خان فکری موید الملک ارشاد» که از مشروطه‌خواهان و روزنامه‌نویسان برجسته زمان خویش و دانش آموخته دارالفنون بود و به زبان فرانسه آشنایی داشت. «.. تمامی آثارش در ارتباط با وقایع اجتماعی و سیاسی جامعه نوشته شد و بی‌باکانه ــ در ضمن به زیباترین شیوه ــ فساد حاکم بر جامعه از شاه تا صدر اعظم و منشی و مستوفی را تصویر کرده است»(۳). «مرتضی قلی خان فکری» به سبب درک عمیقش از مسایل و امور کشور و شناخت آدم‌های پیرامون خود توانسته بود شخصیت‌های آثارش را به خوبی پرورش داده و نمایشنامه‌های اجتماعی جذابی خلق کند. او نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی است که توانسته وحدت‌های سه گانه زمان، مکان و موضوع را در آثار

میرزا آقا تبریزی

متاخر خود رعایت کند.

نمایشنامه‌نویس دیگر این دوران که به فارسی می‌نوشت، «میرزا احمد خان کمال الوزراه محمودی» که او نیز دانش آموخته ممتاز دارالفنون بود. پنج نمایشنامه از او مانده که در آن‌ها به مسئله زنان، عقب‌ماندگی فکری جامعه، ستمگری‌های ارباب‌ها پرداخته و چهره واقعی زاهد نمایان ریاکار و مال‌اندوز را عیان کرده است. او علاوه بر آشنایی با تکنیک‌های نمایشنامه‌نویسی، در پرداختن به شخصیت‌ها، صحنه‌سازی و سیر کشمکش‌ها از خود مهارت نشان می‌داد. «کمال الوزاره اولین نویسنده ایرانی است که می‌توان او را به تمام معنا نمایشنامه‌نویس دانست و نخستین نمایشنامه‌نویس دوره معاصر تئاتر به حساب آورد»(۴).

در بررسی آثار و احوال نمایشنامه‌نویسان این زمان به یک رشته مشترکات و یا ویژگی‌ها برمی‌خوریم، از جمله:

۱ ــ در دوران ناصری تئاتر عمدتاً جنبه تفریح و سرگرمی داشته و خاص درباریان تا مردم بوده است. اندیشه‌هایی که مولیر در آثارش مطرح کرده و مواردی را که به شیوه خود بر آن انگشت اتهام گذاشته منطبق با ویژگی‌های دربار ایران نیز بوده است. به هر شکل می‌توان گفت که وجه غالب انگیزه ترجمه در این دوران طبع آزمایی و یا تفاخر بوده است.

۲ ــ در دوران مشروطیت انگیزه‌ها متحول می‌شود و مترجمی به یک حرفه بدل می‌گردد. در مواردی انگیزه انتخاب اثر قابلیت آن برای اجرا بوده است، اما در مواردی بسیار این قابلیت اجرا از حد کاربردی فراتر رفته درون مایه آن و تطابقش با نیازهای جامعه مورد نظر مترجمان بوده است، زیرا تئاتر را وسیله‌ای برای تنویر افکار برمی‌شمرده‌اند.

۳ ــ آثار مولیر در دوران ناصری صرفاً برای اجرا ترجمه و اقتباس می‌شده است.

۴ ــ در دوره مشروطیت نمایشنامه‌ها کم‌تر به صرف اجرا ترجمه شده بلکه ماندگاری آن به شکل ادبیات مکتوب نیز مدنظر بوده است.

۵ ــ در دوران ناصری آثار مولیر، گوگول، لابیش و آخوندزاده به فارسی برگردانده شده و از زبان‌های عربی و ترکی صورت پذیرفته است.

۶ ــ در دوران مشروطیت آثار شیللر، شکسپیر و کورنی ترجمه شده و از زبان اصلی بوده است.

۷ ــ مترجمان در هر دوره بیشتر از اشراف و درباریان بودند و اغلب آن‌ها از مدرسه دارالفنون فارغ التحصیل شده بودند و تصدی مشاغل دولتی / فرهنگی را بر عهده داشتند.

۸ ــ دو مطبعه (چاپخانه) «فاروس» و «خورشید» اختصاصاً آثار نمایشی ترجمه شده را چاپ می‌کردند.

۹ ــ نمایشنامه‌نویسان دوران ناصری عمدتاً از موضوع‌های آثار مولیر، گوگول، لابیش و آخوندزاده تاثیر گرفته‌اند.

۱۰ ــ در دوران مشروطیت، نمایشنامه‌های فارسی کمتر اقتباس از آثار بزرگان تئاتر کلاسیک را داشته بلکه تنها از سبک و سیاق و تکنیک نمایشنامه‌نویسی آنان الهام گرفته‌اند و موضوع نمایشنامه‌ها از بطن جامعه ایران می‌جوشیده و برای بیننده درد آشنا کاملاً ملموس بوده است. این خصیصه را عمدتاً در آثار «موید الملک فکری» و «کمال الوزاره محمودی» می‌توان سراغ کرد.

۱۱ ــ اکثر نمایشنامه‌نویسان هر دو دوره مطالعاتی در زمینه‌های فقهی داشته‌اند.

یک نکته مهم مربوط به تاثیر ترجمه‌ها بر متون نمایشی، نقش آن‌ها در متحول کردن درونمایه تقلیدهای ایرانی است. در همین دوره است که تقلیدهای ایرانی با برداشت‌های جدید در ارتباط با اوضاع مشروطه‌خواهی با کمدی‌های فرنگی به ویژه آداپته‌هایی که از آثار مولیر صورت می‌گرفت درهم‌آمیخته و هویتی خاص برای خود کسب می‌کند.

اجرای آثار ترجمه شده متون نمایشی به فارسی،

اعلان

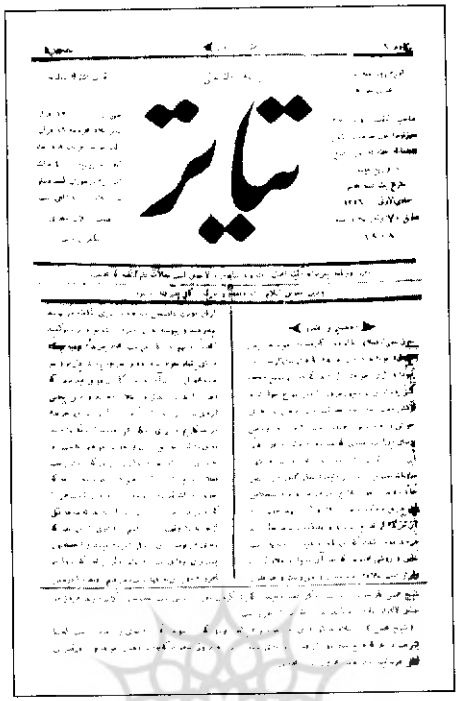
نمایش شرکت علیه فرهنگ

شب پنجشنبه ۱۷ وشب شنبه ۱۹ وشب ۲۲
وشب شنبه ۲۴ شهر حال‌درعمارت مسعودیه
(عمارت شهری‌شاهزاده ظل السلطان‌نزدیک
مجلس مقدس شورای ملی از نیم ساعت از
شب گذشته نمایش هائیرا که لمضاء داو
طلب شرکت حاضرنموده اند موافق‌ترتیب
ذیل داده خواهد شد
شب اول تیجه علم و اثرات جهل شب
دوم ــ مشتری پر مدعا در دیوان عدالت
شب سیم ــ شیادی دشمن دوست نما شب
چهارم از عشق تاوطن پرستی
(عرج حال‌عاکرد مدرسه‌دردورملتبد اد)
در فواصل پرده‌های نمایش موزیک‌نظامی
وارکستر مترنم خواهد بود
(محل فروش بلیط)
۱ مرکز نمایش عمارت مسعودیه از
یك ساعت‌بغروب تا غروب
۲ خیابان ناصریه مقابل تلگراف، خانه
معاره علمیهٔ مظفریه و عمارت ان در جنب
شمس‌العماره
۳ کوچه لاله زار
٤ بازار جنب مسجد شاه حجره اربلب
محمد تقی جواهری
۵ تیمچه حاجب‌الدوله حجره حاج محمد
ابراهیم شالفروش

یکی از شاخص‌های نشان دهنده تاثیر این آثار نمایشی غربی بر تئاتر ایران است. تالار دارالفنون، نخستین تالار نمایش به شیوه اروپایی در ایران برای مدت کوتاهی شاهد اجرای آثاری از مولیر مثل طبیب اجباری، عروسی اجباری و گزارش مردم گریز بوده است. گرچه اجرای این آثار تحت حمایت ناصرالدین شاه انجام پذیرفت و مورد استقبال رجال و درباریان قرار گرفت اما به دلیل آن که مردم عادی امکان و اجازه حضور در این تالار را نداشتند به این ترتیب نتوانستند پیوندی با این هنر برقرار کنند. مخالفت‌های قشریون ــ که تقلید حرکات و اطوار انسانی را مکروه می‌شمردند و ورود و نشر فرهنگ غربی را در تقابل با اصول اعتقادی و اجتماعی خود ارزیابی می‌کردند ـ نیز مزید بر علت و باعث تعطیلی تالار نمایش در سال ۱۳۰۸ هـ . ق شد. ترجمه آثار نمایشی دچار وقفه شد اما نمایشنامه‌نویسی به شیوه اروپایی که کارکردهای آن شناخته شده بود، سبب گشت که روشنفکران این راه را ادامه دهند و در صحنه فرهنگ و هنر ایران راهی نوین بگشایند.

در دوران رضاشاه، تئاتر به طور کلی ملهم از دو جریان بود: نخستین آن نگرش‌های حکومتی به تاریخ ایران باستان و دمیدن شور میهن پرستی افراطی و بالیدن آن به اساطیر و چهره‌های تاریخ پیش از اسلام، دیگر همانند دوره پیشین، توجه به کارکردهای فرهنگی و تربیتی/ اجتماعی و سیاسی تئاتر بود. به پندار گروهی تئاتر از وسایل مهم «تنویر افکار» است. چنان که میرزا رضاخان طباطبایی نائینی مدیر روزنامه «تئاتر» که خود «... حاصل عمل تئاتر که از لوازم آن پاره اصوات و تغنیات...» را حرام می‌داند، درباره این هنر می‌نویسد: «عقیده علمای عالم و حکمای بنی آدم در این مساله مسلم است که تبدیل اوضاع بربریت و تکمیل لوازم تمدن و تربیت در هیچ مملکت ممکن نخواهد شد مگر به ایجاد سه چیز که از اصول سیویلیزاسیون و ترقی و تمدن می‌باشند و اگر یکی از آن‌ها قصور داشته باشد، تمدن ناقص است: اول مدرسه... دویم روزنامه... سیم تئاتر که تجسم اعمال نیک و بد و ارایه و عرضه داشتن آن است به مناظر و مشاهده بینندگان» (۵)

انگیزه ترجمه آثار نمایشی همانندی‌های بسیار با دوران پیش از خود دارد. پژواکی از سیاست‌های فرهنگی حکومت (روی آوردن به تاریخ باستان قبل از اسلام) که با ترجمه آثاری با عظمت و تاریخی سرشار از روح سلحشوری و وطن پرستی تجلی پیدا می‌کرده به همین جهت متون کلاسیک از نوع قهرمان‌پرور از جمله آثار «اشیل»، «شکسپیر»، «شیللر» و «گوته» برای ترجمه توسط افرادی چون «میرزا محمدخان بهادر»، «محمد سعیدی»، «علی‌اصغر شمیم»، «عبدالحسین میکده»، «مسعود فرزاد»، «عبدالحسین نوشین»، «رضا کمال شهرزاد»


تیاتر

و «حسن ناصر»، برگزیده می‌شده است. گرچه این خدمت فرهنگی که برای برخی مترجمان همچنان شکل طبع آزمایی را داشته است، یعنی روشنفکرانی که ترجمه آثار نمایشی تخصص ویژه‌شان نبوده و در وادی‌های دیگر ادبیات گام می‌زدند و گاه آثاری نمایشی را به عنوان آزمودن توان خویش به فارسی برمی‌گردانند. از این افراد به دو نویسنده مشهور آن دوران یعنی «مسعود فرزاد» و «بزرگ علوی» می توان اشاره کرد.

در دومین دهه حکومت رضا شاه استبداد او علنی‌تر می‌شود چنان که بسیاری از یاران خود را به انحاء مختلف از صحنه خارج می‌کند (تیمورتاش، داور و محمدعلی فروغی). حکومت او حتی تاب انجمن‌های ادبی، فرهنگی و هنری بی‌طرف و حتی طرفدار حکومت را نمی‌آورد. بر این مبنا سانسور آشکارتر و سازمان یافته‌تر می‌شود که اوج آن را در تشکیل «سازمان پرورش افکار» در سال ۱۳۱۷ می‌توان دید. این دستگاه ویژه تبلیغات حکومتی و جریان دادن آن در آثار فرهنگی و هنری است. بدین سان روند نمایشنامه‌نویسی و تا حدودی ترجمه آثار نمایشی از این جریان تاثیر می‌پذیرد و از جنبه‌های سیاسی، اجتماعی و انتقادی تهی می‌شود و بیشتر مضامین عشقی و خانوادگی رو می‌آورد.

– از زاویه‌ای دیگر آثار ترجمه شده نمایشی در دوره رضاشاهی را به دو گروه می‌توان تقسیم کرد:

اول: متن‌هایی که در همان سال‌ها امکان چاپ و انتشار یافته‌اند و به همین دلیل احتمال تاثیرگذاری آن‌ها بر آثار نمایشی ایرانی ــ دست کم از وجه ساختاری ــ زیاد است زیرا در دسترس علاقمندان قرار داشته‌اند.

دوم: متن‌هایی که تنها برای اجرا ترجمه شده یا امکان انتشار پیدا نکرده‌اند و یا اصولاً چاپ آن مورد نظر مترجم نبوده است. تعداد این نمایشنامه‌ها را دهه دوم حکومت رضا شاه افزایش چشمگیری می‌یابند و یک معیار عمده انتخاب آن‌ها، ملاحظات تجاری یعنی توان بالقوه فروش آن‌ها است.

نمایشنامه‌نویسی ایران در دوران رضاشاه ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، به هر شکل برخلاف دوران قاجار، بیشتر تحت تاثیر ساختار آثار غربی ترجمه شده (طراحی و هدایت داستان به مسیرهای گوناگون، گره افکنی و گره‌گشایی‌ها) تا محتوای آن‌ها بود. این آثار از فضایی رومانتیک (به شیوه غربی) بهره‌مند بودند و با توجه به جامعه‌شناسی مردم ایران، شخصیت آثار نمایشی رومانتیک فارسی غیر واقعی و فضای آن نیز به همین گونه بود. اما در نمایشنامه‌های تاریخی و میهنی، در طراحی شخصیت‌های تاریخی به شکل انسان‌های آرمانی (کوروش، آریوبرزن، نادرشاه) و فضاسازی اساطیر، آثار نمایشی ترجمه شده غربی بسیار مورد استفاده و الهام قرار گرفتند. به‌رغم تنوع و تعداد قابل توجه نمایشنامه‌های ایرانی این دوران، می‌توان آن‌ها را در پنج طبقه قرار داد.

۱ ــ نمایشنامه‌های تاریخی، اسطوره‌ای ملهم از ادبیات کلاسیک ایران به وضوح بیانگر آرمان‌ها، عقاید و قهرمان‌طلبی‌های رایج در سیاست‌های فرهنگی است. در این آثار می‌توان به سهولت رد پای نمایشنامه‌های شکسپیر و رومانتیک‌هایی مثل شیللر و گوته را مشاهده کرد. از جمله عناصری که از آثار این بزرگان الهام گرفته و در نمایشنامه‌ها به کار گرفته شده به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

ــ تقسیم‌بندی صحنه‌ها و پرده‌های نمایش به سبک این آثار

ــ توضیح و شرح صحنه‌ها به شکل متون مطرح شده در ترجمه‌ها

ــ رعایت ساختار و استفاده از طرح و توطئه‌های پیچیده و پرگره و هیجان

ــ فضاسازی‌های شاعرانه و حماسی

ــ شخصیت‌پردازی رومانتیک و طرح قهرمانانی آرمانی

یک ویژگی دیگر این آثار نمایشی ایرانی تلاش نویسندگان در «سره‌نویسی» است که روشنفکران آن زمان خود جلودار این حرکت بوده‌اند، دیگری به کارگیری جمله‌ها و گفتار

آهنگین (تحت تاثیر ادبیات کلاسیک و پژوهش‌هایی که درباره آن توسط قزوینی، غنی و فروغی) انجام شده است.

از جمله نمایشنامه‌هایی که در این سال‌ها توسط نویسندگان ایرانی نوشته شده و در این گروه‌بندی جا می‌گیرند می‌توان به «پروین دختر ساسان نوشته صادق هدایت»، «جنگ مشرق و مغرب یا داریوش کدمانس اثر گریگور یقیکیان»، «شاه ایران و بانوی ارمن، شب فردوسی و راه مهر، نوشته ذبیح بهروز»، «داستان خونین اثر سیدعبدالرحیم خلخالی»، «آخرین یادگار نادرشاه، نوشته سعید نفیسی»، «رستم و سهراب نوشته حسین کاظم‌زاده ایرانشهر»، «یوسف و زلیخا اثر میرزا سلیمان حییم» و «تیسفون نوشته تندر کیا» اشاره کرد که این آخرین کاملاً تحت تاثیر آثار «کورنی» و «راسین» نمایشنامه‌نویسان نئوکلاسیک فرانسوی، نوشته شده است. در این نمایشنامه از اشعار «کورنی» با ذکر نام و از اسم «اکری بین» مادر «نرون» و در نمایشنامه «بریتانیکوس» اثر راسین و همچنین شماری واژگان استفاده شده است.

۲ ــ نمایشنامه‌های ملودرام که در دهه دوم حضور رضاخان بر اریکه قدرت به لحاظ تعداد، رشد چشمگیری پیدا می‌کند. در این قسم نمایشنامه‌ها از طرح هر گونه مسایل بحث‌انگیز و دارای حساسیت سیاسی و اجتماعی خودداری می‌شود. به هر شکل این آثار نیز به لحاظ ساختار، شکل نگارش و تنظیم صحنه‌ها از ملودرام‌های خارجی الگو برداشته‌اند. در این آثار شخصیت‌ها یا سفید و یا سیاه (خوب یا بد مطلق) هستند و در پایان هر کدام پیامی پندآموز، در راستای اخلاقیات و سیاست‌های تربیتی رژیم، داده می‌شود. ملاحظات گیشه نیز مدنظر است. برای نمونه می‌توان به «عشاق معاصر نوشته اصغر نوری» و «سرگذشت پروانه نوشته حبیب‌اللّه شهردار» اشاره کرد. سرگذشت پروانه از نمونه ملودرام‌هایی است که به دلیل توام بودن شعر و موسیقی و تصنیف در آن به غلط اپرت نام گرفته است.

۳ ــ نمایشنامه‌های کمدی این دوران روندی را طی می‌کنند. در میان آن‌ها گاه آثاری انتقادی ــ اجتماعی دیده می‌شود که تقلیدی از «مولیر» است و همچنین از آیین‌های نمایشی ایرانی مثل بقال بازی نیز در این آثار بهره گرفته می‌شود. به مرور این روند به سمت موضوع‌های اخلاقی و خانوادگی میل می‌کند. آثار «لابیش» و آدابته‌های دستکاری شده «مولیر» که زهر انتقادی آن گرفته شده، الگوی نمایشنامه‌نویسی در این قسم می‌شود. نمایشنامه‌هایی مثل «جیجک علیشاه یا اوضاع دربار قاجار نوشته ذبیح بهروز»، در زمره آثار کمدی انتقادی، اجتماعی و «زن وظیفه‌شناس اثر عبدالحسین نوشین» از زمره آثار کمدی اخلاقی ــ خانوادگی به شمار می‌روند.

۴ ـ نمایشنامه‌های تبلیغی قسمتی از نمایشنامه‌های این دوره بود که دقیقاً به تبلیغ شخص رضاخان، طرح و تائید سیاست‌های حکومت او نوشته می‌شد. به لحاظ ساختاری، شخصیت‌پردازی و فضاسازی این نمایشنامه‌ها از اصول ملودرام پیروی می‌کردند. در این نمایشنامه‌ها قهرمان‌گرایی ترویج می‌شد و به رضاخان به عنوان ناجی ملت و ادامه دهنده راه شاهانی چون کوروش و نادر ترسیم می‌گشت. تعداد این آثار از سال ۱۳۰۴ رو به فزونی گذاشت و تا پایان حکومت رضاخان عمدتاً در مناسبت‌ها و مراسم دولتی اجرا می‌شد. از جمله معروفترین این آثار می‌توان «اپرای وعده زرتشت یا روح سلحشوری ایران، نوشته میرسعید علی خان آذری» و «اپرای مادر وطن، اثر ارباب افلاطون شاهرخ» را نام برد.

۵ ـ نمایش‌های موسیقایی، آثاری بودند که تحت تاثیر اپراها و کمدی موزیکال‌های آذربایجانی به ویژه آثار «عزیز حاجی بیکف» مثل «مشهدی عباد، آرشین مالالان، لیلی و مجنون و اصلی کرم» بود که خود بارها به صحنه رفته بودند. البته در میان این آثار نمایشنامه‌هایی با مضمون‌های تاریخی، عاشقانه و حتی تبلیغی دیده می‌شود و تنها دلیل ساختار آن‌هاست که در طبقه‌بندی مجزایی جا داده شده‌اند. جز در مسئله تنظیم موسیقی (ارکستراسیون) این نمایشنامه‌ها را به لحاظ شخصیت‌پردازی، فضاسازی، طرح و پیشروی داستان می‌توان تحت تاثیر نمایشنامه‌های آذربایجانی دانست که در عمده آن‌ها از نظرات ارسطو در مورد نمایش تخطی می‌شود.

به این شکل دوره‌ای بالنسبه فعال در تئاتر ایران در حوادث پس از سال ۱۳۲۰ و هجوم متفقین به ایران پایان می‌پذیرد و دورانی پر تلاطم (و تا زمان‌هایی بالنده) آغاز می‌شود.

پس از برکناری رضاشاه در شهریور ۱۳۲۰ که با همکاری محمدعلی فروغی و سفارت‌خانه‌های شوروی و انگلیس صورت پذیرفت و پسرش محمدرضا پهلوی به سلطنت گمارده شد، دوران جدیدی از سیاست‌های نو استعماری و استیلاجویانه در ایران آغاز گشت. هدف سیاست‌های جدید حفظ موقعیت برتر در جنگ جهانی دوم و استفاده از ایران به عنوان راه تدارکاتی شوروی در کوتاه مدت و گسترش نفوذ فرهنگی و سیاسی در دراز مدت بود. در پنجم شهریور ۱۳۲۰ فروغی هنگام معرفی کابینه خود به مجلس شورای ملی گفت، «برای این که نیت تزلزل‌ناپذیر ما به صلح به جهانیان مکشوف شود، در این موقع که از جانب دو دولت شوروی و انگلستان اقدام به عملیاتی شده که ممکن است موجب اختلال صلح و سلامت گردد، دولت به قوای نظامی کشور هم اکنون دستور می‌دهد که از هر گونه عملیات مقاومتی خودداری نمایند.» (۶)

با ترغیب متفقین بار دیگر حکومتی مبتنی بر مجلس و دولت احیا شد اما اکثر رهبران آن از سیاستمداران دوران قبل بودند و بافت مجلس از محافظه‌کاران یا منصوبان رضاشاه تشکیل می‌شد. «یک رشته آزادی‌های نسبی در زمینه‌های سیاسی و اظهار عقاید ایدئولوژیکی... [به راه افتاد] و... جریان مداوم حزب سازی و جمعیت راه‌اندازی، نه بر مبنای حفظ مصالح وطن بلکه به خاطر یک سلسله هوس‌های خام و ناپخته یا به دست آوردن یکی دو کرسی در دستگاه دولت یا مجلس شورای ملی... نیز نضج گرفت (۷) در این میان «باز کردن در زندان‌ها به خواست اسمیرنوف سفیر شوروی و برای دادن باجی به مردم صورت گرفت. شوروی‌ها در صدد بودند تا از این فرصت... بهره گرفته ستون پنجم خود را وارد صحنه کنند. اکثر کمونیست‌های طرفدار شوروی ــ از جمله پنجاه و سه تن ــ که در زندان بودند... باید پس از آزادی... در حالی که طرفداران انگلستان در صحنه بودند و ستون پنجم آلمان مشغول فعالیت بود، از منافع حال و آینده شوروی در ایران محافظت... می‌کردند. (۶) بدین ترتیب حزب توده در هفتم مهر ماه ۱۳۲۰ اعلام موجودیت می‌کند. خانم نیکی آر. کدی پژوهشگر و ایران‌شناس امریکایی در کتاب ریشه‌های انقلاب ایران می‌نویسد، «مرکز اصلی حزب [توده] در شمال کشور بود، منطقه مورد علاقه روس‌ها، زیرا آن‌ها نیز همچون انگلیسی‌ها همواره آماده بودند تا از موقعیت و قدرت برتر خود در جهت پشتیبانی از نهضت‌های متمایل خود استفاده کنند... منطقه شمال از نظر اقتصادی نیز پیشرفته‌تر و کانون تجمع اقلیت‌های آذربایجانی و کرد بود. حزب توده در مناطق [کارگری] صنایع نساجی اصفهان و در مناطق کارگری نفت‌خیز و در چند شهر دیگر قوی بود...» (۸) به طور کلی در فاصله سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۴ حزب توده با شعار فریبنده «نان، فرهنگ، بهداشت، کار برای همه» به تشکیل اتحادیه کارگری، جذب عناصر روشنفکر و خرده بورژوا و همکاری عناصر لیبرال در مبارزه با دیکتاتوری می‌پردازد و در مرداد ۱۳۲۲، جراید ملی آزادی‌خواه را به تشکیل «جبهه آزادی» برای مبارزه با انحراف از اصول قانون اساسی، قطع ایادی استبداد و تمرکز قوای ملی فرا خواند. جالب آن که در میان امضا کنندگان بیانیه نام‌هایی چون جعفر پیشه‌وری، حسین فاطمی، ایرج اسکندری و محیط طباطبایی به چشم می‌آید.

در خلال سال‌های ۱۳۲۱ و ۱۳۲۲ مشاوران امریکایی بیشتری وارد ایران شدند و نقش امریکا از هر زمان دیگر در ایران بیشتر شد. در آبان سال ۱۳۲۱ دکتر میلیسپو به عنوان بالاترین مقام مالیه ایران منصوب شد و با استفاده از قانون اختیارات کامل که شامل امور مالی، بانکی، صنایع دولتی و تجارت و کنترل ضروری جنگ بود ـ عملاً امریکاییان در بالای سازمان‌های اقتصادی

ایران قرار گرفتند به طوری که در آبان ۱۳۲۲ پیشنهادهایی در زمینه نفت قسمت جنوب شرقی ایران به دولت ایران تسلیم کردند که خبر آن بهانه‌ای به دست کرملین داد تا مسئله امتیاز نفت شمال را مطرح کند که در مجلس بنا به درخواست دکتر مصدق قانونی تصویب شد که افتتاح باب مذاکره با خارجی‌ها را در مورد اعطای امتیازات نفتی جرم تلقی می‌شد.

یکی از مهم‌ترین رویدادهای سیاسی این دوران حضور دکتر محمد مصدق در عرصه سیاست و اقتصاد کشور بود. او که نقطه آغازین فعالیت‌های سیاسی‌اش از مجلس سوم (سال ۱۲۹۵ هـ . ش) بود، پس از سقوط رضاشاه در انتخابات دوره چهاردهم مجلس شورای ملی که در سال ۱۳۲۲ انجام گرفت از طرف مردم تهران به نمایندگی مجلس انتخاب شد. «اقدامات مهم او در مجلس چهاردهم مخالفت با اعتبارنامه نمایندگی سیدضیاءالدین طباطبایی عامل کودتای ۱۲۹۹، مخالفت با دکتر میلیسپو مستشار امریکایی درباره دارایی ایران و اختیارات او، مطرح ساختن نظریه سیاست موازنه منفی و تحریم امتیاز نفت به خارجیان، مخالفت جدی با کابینه صدرالاشراف، کوشش برای محاکمه وزرای دزد و رشوه‌خوار، مخالفت و مبارزه با تشکیل کمیسیون سه جانبه از طرف کشورهای بزرگ (روسیه، انگلیس و امریکا) برای سرپرستی امور ایران بعد از پایان جنگ جهانی دوم را نام برد... دکتر مصدق در انتخابات دوره‌های پانزدهم و شانزدهم به شدت برای آزادی انتخابات مبارزه کرد... در مجلس شانزدهم به شدت با دولت رزم آرا مخالفت کرد و با همکاری سایر نمایندگان میهن‌دوست قرارداد الحاقی «گس گلشاییان» را که به منظور تایید قرار داد امتیاز نفت جنوب (۱۹۳۳) تنظیم شده بود در کمیسیون نفت مردود اعلام کرد. دکتر مصدق پس از حوادث مختلف دیگر بالاخره موفق شد اصل ملی کردن صنعت نفت در سراسر کشور و سپس قانون اجرایی ملی شدن را در جلسات ۲۹ اسفند و دهم اردیبهشت سال ۱۳۳۰ از تصویب مجلس بگذراند. او در تاریخ هشتم اردیبهشت ۱۳۳۰ بر اثر رای تمایل قاطع نمایندگان مجلس به نخست‌وزیری انتخاب می‌شود» (۹) این جریانات که برای نخستین بار در تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران رخ نموده بود، بازتابی گسترده در دنیای هنر و فرهنگ ایران داشت. جمشید بهنام آن را چنین توصیف می‌کند، «تبعات جنگ و حضور ناخوانده نیروهای بیگانه در ایران به مرور خود را نشان می‌داد. فصل تازه‌ای در روند تجددباز شد و... غربگرایی به صورت تازه‌ای رواج یافت، اشیاء و کالاهای خارجی به بازارهای ایران سرازیر شد و این آغاز دوره تمدن مصرف در ایران بود... دولت‌های بزرگ انجمن‌های فرهنگی باز کردند، اما اروپا جاذبه خود را از دست داده و راه و رسم امریکاییان سرمشق قرار گرفت... روشنفکران تحت تاثیر غرب در کافه‌های خیابان اسلامبول جمع شدند و آثار سارتر، کافکا،

کامو، و اشتاین بک، به همت آنان ترجمه شد. مجله «سخن» محفل روشنفکران غرب‌گرا گردید. خاموشی دریا اثر ورکو... به فارسی در آمد... بزرگ علوی داستان‌های کوتاه خود را به چاپ رساند. نمایشنامه روسپی بزرگوار را عبدالحسین نوشین به روی صحنه آورد. پرویز محمود ارکستر سمفونیک تهران را بنیاد نهاد. نخستین کنگره نویسندگان ایران تشکیل شد و کوبیسم به چند گالری نوپای تهران راه یافت. در سال‌های پیش «ارانی» و مریدانش به خاطر افکار کمونیستی محکوم شده بودند ولی در سال‌های پس از جنگ و پس از آن این افکار به روایت روسی از طریق حزب توده در ایران نشر یافت و گروهی عظیم از روشنفکران به سوی آن کشیده شدند.» (۱۰) با پیدایش طیف سیاسی متنوع و بالا گرفتن تب و تاب آرمان‌خواهی و وجود بحث و جدل سیاسی است که نشریه‌های متعدد ـ طبیعتاً هر یک بیانگر دیدگاهی خاص و با زبان فاخر یا چیزی نزدیک به کوچه و بازار ـ پدیدار می‌شوند. نشریات گوناگون به چاپ می‌رسند و تئاتر این پایگاه فرهنگی مهم نیز پا به پای جریانات سیاسی و اجتماعی به بالندگی می‌رسد. از ویژگی‌های این دوره ادامه فعالیت‌های «هنرستان هنرپیشگی تهران» و تاسیس تماشاخانه‌های متعدد در پایتخت و به طبع آن افزایش فعالیت‌های تئاتری می‌باشد. به طوری که شماری پژوهندگان معتقدند «... بعد از سال ۱۳۲۰ طی یک دوره تقریباً ۱۵ ساله جریاناتی که در تئاتر ایران اتفاق می‌افتد بیشتر به صحنه مربوط است تا به نمایشنامه‌نویسی. به عبارت دیگر تئاترها هر کدام با پیگیری نظریه و مرام خاصی نمایشنامه‌هایی را از طریق ترجمه، اقتباس یا تالیفات کم عیار به صحنه می‌آوردند. این است که در دوران یاد شده جریان نمایشنامه‌نویسی اصولاً متوقف است، اما در عوض پیشرفت‌های عمده‌ای در کار صحنه، بازیگری و صحنه گردانی رخ می‌دهد. ما این سال‌ها را دوره صحنه نامیده‌ایم. (۱۱)

با مقایسه فهرست‌های موجود از نمایشنامه‌های چاپ شده ایرانی و ترجمه آثار خارجی و اجرای نمایشنامه‌های خارجی و ایرانی، مشاهده می‌شود که کفه آثار اجرایی به ویژه نوشته‌های فارسی بسیار سنگین‌تر از چاپ شده‌هاست. دلیل عمده این امر رشد تقاضای آثار ایرانی و میزان تماشاگران است که برای برآورده شدن خواسته آنان، مدیران تماشاخانه‌ها ناگزیر از عرضه تعداد بالنسبه زیاد و سفارش نگارش ترجمه (به شکل بازی تطبیق داده شده یا آدابته) بودند که به سرعت آماده شود و در حد و اندازه پسند مخاطبان عام باشد. این شتابزدگی و نزول کیفی باعث شد که بسیاری از آثار به اصطلاح ایرانی به یک خطابه سیاسی و یا یک سرگرمی ساده و پیش پا افتاده بدل گردند. با این مقدمه نوشته‌های نمایشنامه‌نویسان ایرانی در این دوران به لحاظ مضمون را می‌توان به شکل زیر دسته‌بندی کرد:

الف: «عدالت اجتماعی» که به حقوق ستمکشان، کارگران، زنان، روستائیان، مبارزه با خرافات و جهل پرداخته می‌شد.

ب: «ملی‌گرایانه»، در مخالفت با نفوذ بیگانگان بود و خود به دو زیرگروه:

۱ ــ مسایل معاصر،

۲ ــ مسایل تاریخی، تقسیم می‌شد.

پ: «اخلاقی»، این دسته نیز به سه گروه:

۱ ــ خانوادگی

۲ ــ اجتماعی و مسایل روزمره نظیر اعتیاد، فحشا، بحران‌های مربوط به جوانان

۳ ــ ارزش‌های اخلاقی و مطرح کردن آن بدون تاکید بر زمانی خاص، تقسیم می‌شد.

ت: «اساطیری و افسانه‌ای»، که در بعضی از آن‌ها گریزی به مسایل معاصر زده است.

ث: تبلیغی، مربوط به دسته‌ها، حزب‌ها و گروه‌های سیاسی با جهت‌گیری آشکار و واضح دست‌اندرکاران تئاتر تحت تاثیر پسند مخاطبان و ترجمه‌های ارایه شده که خود بازتابی از شرایط روز بودند، برای ارایه آثار نمایشی خود از قالب‌های زیر بهره می‌گرفتند:

۱ ــ تاریخی و اساطیری

که متاثر از گرایش‌های ملی‌گرایانه و تلاش روشنفکران و ادیبان عصر در معرفی و ترویج ادبیات کلاسیک فارسی بود که خود به دو زیرگروه

ــ منظوم و غالباً متاثر از اپراها و کمدی موزیکال‌های آذربایجانی

ــ منثور

تقسیم می‌شد.

۲ ــ ملودرام

و تلاش بعضی از آن‌ها برای نزدیک شدن به آثار غربی به لحاظ تکنیکی

۳ ــ کمدی

انتقادی و اجتماعی / سبک و سرگرم کننده

۴ ــ سمبولیک

نمادین و تحت تاثیر تئاتر مدرن اروپا

«اپرت شاعر سیاسی» یا «از بمب شهریور ۱۳۲۰ تا گلوله اسفند ۱۳۲۹» نام نمایشنامه تبلیغی منظومه است در سه پرده از مشیر همایون شهردار (که خود از نوازندگان چیره دست پیانو بود) که به دنبال پیشنهاد ملی شدن صنعت نفت نوشته شده بود «... قهرمان آن دکتر مصدق و اعضاء جبهه ملی هستند که با پایداری در مقابل استعمار انگلیس و روس، حق حاکمیت ایران را محفوظ می‌دارند. در این اپرت، «ایران بانو» مظهر وطن، افسران سفیدپوش و قرمزپوش نمایندگان انگلیس و روس، دکتر مصدق قهرمان نجات ایران از آن مخمصه هستند. (۱۲)

در مورد نمایشنامه‌های فارسی حسن شیروانی تقسیم‌بندی دیگری دارد: «کمدی اکثر از نوع بوف و اغلب به منظور سرگرم کردن و خنداندن مردم تهیه شده است. نمایشنامه‌های به اصطلاح درام اقتباس از ملودرام (نمایش اخلاقی) های اروپایی... دسته سوم نمایشنامه های حماسی و تاریخی است که بیشتر مورد نظر است» (۱۳)

از جریانات مهم تئاتری این دوران رشد فعالیت‌های آموزشی ــ به شکل عملی و نظری ــ است، که از آن جمله می‌توان به چاپ اثری چون «فن تئاتر» اثر «عبدالحسین نوشین»؛ تشکیل کلاس‌های هنرپیشگی و فن بیان؛ دعوت از سه پروفسور امریکایی (دیوید سن، کوبین بی، بلچر)، برای تشکیل کلاس‌های جنبی تئاتر در دانشکده ادبیات دانشگاه تهران؛ فعالیت‌های مستمر نمایشی توسط «انجمن روابط فرهنگی شوروی» (با نشر مجله «پیام نو» به سرپرستی نویسندگان ایرانی و چاپ نمایشنامه‌ها و معرفی صاحب نامان تئاتر) و «انجمن نمایش ایران و انگلیس» به ریاست رجالی مانند مرحوم اسفندیاری و علی‌اصغر حکمت با پشتیبانی و همکاری پروفسور «لارنس پل الول ساتن»، ایران‌شناس انگلیسی که به ترجمه و اجرای آثار نمایشی جهان می‌پرداخت.

یک حرکت مهم آن سال‌ها که در زمینه آشنایی با مخاطبان ایرانی با آثار ارزشمند ادبیات کلاسیک جهان صورت پذیرفت و حاصلی پربار داشت، ایجاد «بنگاه ترجمه و نشر کتاب» بود. (این سازمان در سال ۱۳۵۱ تحت پوشش بنیاد پهلوی قرار گرفت).

در ماه چهارم اساسنامه این سازمان انتشاراتی اهدافش را چنین شرح می‌دهد:

الف: از طریق ترجمه و نشر کتاب‌های مهم عالم به زبان فارسی بهترین آثار ذوق و اندیشه بشری در اعصار مختلف را در دسترس مردم قرار دهد و به این وسیله موجب تقویت فکر و تلطیف ذوق خوانندگان گردد.

ب: از این راه در بسط و توسعه زبان فارسی بکوشد و آن را به مدد آثار و افکار نو غنی‌تر سازد.

ج: فن ترجمه و نویسندگی را پیشرفت دهد.

د: با ترجمه و انتشار آثار برگزیده زبان فارسی به زبان‌های خارجی در اشاعه فرهنگ و ادبیات ایران بکوشد.

هـ. در پیشرفت تحقیقات علمی درباره ایران و مزید آشنایی مردم جهان با تاریخ و تمدن و فرهنگ کهن ایران اهتمام نماید. (۱۴)

از معروفترین آثار نمایشی کلاسیک جهان که در این سازمان به همت مترجمانی برجسته به فارسی برگردانده شد، به موارد زیر می‌توان اشاره کرد: «اگمنت» اثر «گوته» ترجمه «دکتر هوشیار»؛ «الکترا» و سه نمایشنامه دیگر از «سوفکل» ترجمه «محمد سعیدی»؛ «بادبزن خانم ویندرمیر» و دو نمایشنامه دیگر اثر «اسکاروایلد» و چهار نمایشنامه از «اوریپید» ترجمه «محمد سعیدی»؛ «تراژدی قیصر» اثر «شکسپیر» ترجمه «فرنگیس شادمان»؛ سه نمایشنامه از «سوفکل» ترجمه «پرویز مرزبان»؛ «راهزنان» و «توطئه فیسکو» اثر «شیللر» ترجمه «ابوالحسن میکده»؛ «هملت» و «رویا در شب نیمه تابستان» اثر «شکسپیر» ترجمه «دکتر علاءالدین پازارگادی»؛ «اشباح» و «خانه عروسک» اثر «ایبسن» و «پدر» اثر «استریندبرگ» ترجمه «دکتر مهدی فروغ»؛ «دشمن ملت [مردم]» اثر «ایبسن» و «خسیس» اثر «مولیر» ترجمه «علی جمالزاده» بود.

علاوه بر این‌ها آثاری از «برنارد شاو»، «جی بی پریستلی»، «تنسی ویلیامز»، «تولستوی»، «مارسل پانیون»، «چخوف» ژان پل سارتر»، «موریس مترلینگ»، «تورنتون وایلدر»، «یوجین اونیل» و بعدها آرتور میلر و برتولت برشت» ترجمه و در نشریاتی چون «سخن»، «پیام نو» و... به چاپ رسیدند.

یک رخداد مهم دیگر این دوران تاسیس «اداره برنامه‌های نمایش» در سال ۱۳۳۶ بود که بعداً در سال ۱۳۳۹، پس از تشکیل اداره هنرهای زیبا «وزارت فرهنگ و هنر بعدی» وابسته به آن شد. (۱۵)

چارچوب وظایف و مسئولیت‌ها و اختیاراتی که برای اداره برنامه‌های نمایش تدوین شده گویای نوعی سیاست هدایتی، حمایتی، ارشادی و آموزشی این نهاد دولتی و تلاش آن برای هدفمندی و قانونمندی تئاتر در ایران است. همچنین شاید بتوان گفت در طراحی این سیاست‌ها و ایجاد این اداره، تجربیات ناشی از کارکردهای سیاسی، تبلیغی و اجتماعی تئاتر موثر بوده است. یک کوشش این اداره انتشار «مجله نمایش» بود. مجله نمایش شامل مقالاتی در زمینه نمایشنامه‌نویسی، تحلیل نمایش، تاریخ نمایش، در ایران و جهان، معرفی نویسندگان و آثار

برجسته نمایشی و همچنین رویدادهای تئاتری جهان بود و کسانی مثل «علی اصغر گرمسیری»، دکتر مهدی فروغ»، «مهندس فتح‌الله والا» و «حسین شیروانی» با آن همکاری می‌کردند.

این مجله مسابقه‌هایی در زمینه ترجمه نمایشنامه‌های خارجی و نمایشنامه‌نویسی را بر پا داشت. این تلاش در زمانی انجام شد که چهار سال از کودتای ۲۸ مرداد گذشته بود؛ کودتایی که در زمان اجرایش «تئاتر سعدی» به شکلی نمادین آتش زده شده بود. تئاتر لطمه سختی خورده و شماری از کارگزاران و بسیاری از تماشاگران خود را از دست داد و به همین میزان تعداد آثار ترجمه و اجرا شده در سال‌های بعد از کودتا بسیار کاهش یافت و در سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نسل تازه‌ای از نمایشنامه‌نویسان ایرانی ــ علی نصیریان، بیژن مفید، کورس سلحشور ـ پدید آمدند که آثار بدبینانه را با فضای سیاه و تلخ و شاعرانه ارایه می‌دادند، که خود متاثر از جو سنگین پس از شکست تلاش‌های سیاسی و روشنفکری بود. این آثار جدا از محتوایشان، به لحاظ ساختار و زبان و تلاش آفرینندگان برای دستیابی به شکلی ویژه تفاوتی بنیانی با آثار پیش از خود داشتند و نوید پیشرفت‌هایی چشمگیر را در آینده می‌دادند.

یکی دیگر از رویدادهای مهم این دوران شکل‌گیری «گروه تئاتر ملی» با هدف دستیابی به نمایش‌های با هویت ایرانی بود. سرپرست این گروه «شاهین سرکیسیان» بود و کسانی چون «عباس جوانمرد» و «علی نصیریان» در پایه‌گذاری این گروه به او پیوستند و بازیگرانی پرسابقه چون «رقیه چهره آزاد» و «عصمت صفوی» با این گروه همکاری کردند. روزنامه «ستاره تهران» در این باره می‌نویسد: «... چند نفر علاقمند و با استعداد که شوروی در سر داشتند و هر یک در زمینه تئاتر مطالعات و تحقیقاتی داشتند، دور هم جمع شدند و هسته مرکزی تروپی را تشکیل دادند که بعدها به نام «گروه هنر ملی» نامیده شد... [آن‌ها] کار خود را از یک برنامه کوتاه در «انجمن دوستداران سخن» شروع کردند و سرانجام به عنوان یک تروپ ملی ایران در فستیوال بین‌المللی پاریس در تئاتر سارابرنار شرکت کردند...» (۱۶)

سال ۱۳۳۷، با تاسیس نخستین نهاد رسمی هنرهای نمایشی با نام «اداره هنرهای دراماتیک» نقطه عطفی در تئاتر ایران پدید آمد. در سال ۱۳۳۶ «دکتر مهدی فروغ» ماموریت یافت به تاسیس ازمانی برای اشاعه هنر تئاتر در ایران با بهره‌گیری از هنرمندان مستعد، لایق و فهیم همت گمارد. اداره یاد شده در آذر این سال به ریاست «دکتر فروغ» و توسط «اداره کل هنرهای زیبای کشور» ایجاد شد. این اداره در سال ۱۳۴۳ در شمار بخش‌های اداره کل فعالیت‌های هنری وزارت فرهنگ و هنر درآمد و با سازمان و تشکیلات مختص خود به عنوان «اداره برنامه‌های تئاتر» فعالیت خود را ادامه داد و برای گسترش هنر تئاتر به اقدامات زیر دست یازید.

ـ تاسیس هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک به منظور آموزش هنرپیشگی، نمایشنامه‌نویسی، فن بیان، دکورسازی، گریم و عکاسی به هنرجویان.

ـ ایجاد کتابخانه اختصاصی برای پژوهشگران، هنرجویان و علاقمندان تئاتر، سینما و ادبیات

ـ انتشار مجله‌ای دو هفتگی در بردارنده مقالات و رویدادها در زمینه تئاتر ـ این نشریه به مدت هفت سال به رایگان برای علاقمندان و درخواست کنندگان ارسال می‌شد.

ـ چاپ و انتشار مجله نمایش

ـ تشکیل گروه‌های متعدد به منظور روی آوردن آثار نمایشنامه‌نویسان خارجی و ایرانی

ـ اجرای برنامه‌های تئاتر تله ویزیونی هفتگی به طور زنده ـ که به‌رغم پوشش محدود تله ویزیونی (در تهران) در عادت تماشاگران به تئاتر نقشی از کمبود تجهیزات تله ویزیونی بود، اینک مدت‌هاست از صحنه تله ویزیون رخت بر بسته است

ـ اجرای برنامه‌های تئاتر صحنه در تالارهای نمایش

ـ اعزام گروه‌های تئاتری در استان‌ها و شهرستان‌ها و نقاط مرزی به منظور اجرای برنامه برای ارتشیان

ـ اجرای نمایش‌های عروسکی در مدارس و انجمن‌های فرهنگی تهران و شهرستان‌ها

ـ برگزاری مسابقه‌های سالانه نمایشنامه‌نویسی و ترجمه آثار نمایشی خارجی به منظور ترغیب مولفان و مترجمان

ـ اعزام شماری از هنرمندان مستعد به خارج کشور به منظور مطالعات تکمیلی در زمینه تئاتر

ـ برگزاری مجالس سخنرانی و بحث و گفتگو درباره تئاتر

سال ۱۳۳۷ همچنین مصادف با آغاز کار «هنرکده تئاتر آناهیتا» به سرپرستی «مصطفی و مهین اسکویی» است که هر دو در مسکو تحت سیستم بازیگری استانیسلاوسکی تئاتر آموخته بودند.

در سال ۱۳۴۲ وزارت فرهنگ و هنر به دکتر فروغ ماموریت داد که مقدمات ایجاد دانشکده‌ای را برای آموزش هنر و فنون تئاتر، رادیو و تله ویزیون فراهم آورد که از سال ۱۳۴۳ دانشکده هنرهای دراماتیک (دانشکده سینما ـ تئاتر دانشگاه هنر کنونی) کارش را با پنج رشته تحصیلی «نمایشنامه نویسی و ادبیات دراماتیک»، «هنرپیشگی و کارگردانی»، «دکورسازی و صحنه‌آرایی»، «نمایشنامه عروسکی یا ماریونت» آغاز کرد. در سال ۱۳۴۵ رشته تئاتر دانشکده

هنرهای زیبای دانشگاه تهران نیز ایجاد شد که هر دو این‌ها به دانش‌آموختگان خود مدرک کارشناسی اعطا می‌کردند. محتوای دروس این دو دانشکده مطابق مدارس تئاتر غرب بود و استادان عمدتاً دانش‌آموختگان غرب بودند. این استادان به ترجمه آثار و متون نمایشی غربی (از زبان کشور محل تحصیل خود) پرداختند تا بدینسان دانشجویان با مطالب نظری، علمی و متون نمایشی جهان به شیوه‌ای گسترده‌تر آشنا شوند. بسیاری از دانش‌آموختگان این دو دانشکده در مدارس و مراکز فرهنگی استان‌ها و شهرستان‌ها و گروه‌های نمایشی به عنوان مربی، بازیگر و کارگردان در واحدهای وزارت فرهنگ و هنر، سازمان رادیو و تله ویزیون، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به کار مشغول شدند و شماری از آنان به ترجمه آثار نمایشی غربی مشغول شدند.

تا سال ۱۳۴۲ فعالیت‌های صحنه‌ای محدود به تماشاخانه‌های لاله‌زار و ملودرام‌ها یا کمدی‌های خاص آن بود و آثار اندکی نیز در چند سالن کوچک دانشگاهی با انجمن‌های فرهنگی سفارتخانه‌ها به اجرا در می‌آمدند. در مهر ۱۳۴۲ تالار ۲۵ شهریور (تئاتر سنگلج امروز) کار خود را برای عرضه تئاتر ملی آغاز کرد که به شکلی نسبی توفیق‌هایی داشت اما یک دهه بعد هم چنان تئاتر ملی و هویت آن، مورد بحث بود. «عظمت ژانتی» (رییس وقت اداره برنامه تئاتر) در سال ۱۳۵۲ اعلام کرد که «کوشش اصلی و مهم‌تر نگه داشتن تئاتر ملی و ایرانی است» (۱۷)

از یک نگاه سال‌های بین ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ را می‌توان اوج فعالیت‌های تئاتری به شیوه غربی تلقی کرد، گرچه مخاطبان آن را گروه‌اندکی تشکیل می‌دادند. منتقد مجله سخن در مورد وضعیت تئاتر آن دوران می‌نویسد: «واقعیت این است که در جامعه شهری ما هنوز ضرورتی به نام تئاتر احساس نمی‌شود. این را بی‌گمان باید در موقعیت اجتماعی، اقتصادی و اندیشگی گروه تئاتر رو احتمالی جستجو کرد. در حال حاضر جز این گروه که به ندرت در سالن‌های تئاتر دیده می‌شوند، تماشاگران تئاتر محدود به قشر ناچیزی است که در حوزه‌های انگشت شمار فعالیت‌های تئاتری پراکنده‌اند. (۱۸)

در این سال‌ها بود که سالن‌هایی چون «تئاتر شهر»، «تالار رودکی (وحدت امروزی)»، «تالار موزه»، «تالار مولوی (دانشگاه تهران)»، «سالن‌های کاخ جوانان» ساخته شدند و «کارگاه نمایش» وابسته به «رادیو تلویزیون ملی ایران» کارش را آغاز کرد و همچنین در آیین‌هایی چون «جشن هنرشیراز»، «جشنواره طوس» و «جشنواره تئاتر شهرستان‌ها» برنامه‌های تئاتری به اجرا در آمد.

کتاب

بازرس

نوشته نیکولای گوگول

علی نصیریان

مهین شهابی حمید رسا

اسمعیل داورنی ... حسن کریمی ... حسنا کلانتری ...

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پرتال جامع علوم انسانی

۱۹ دی ماه ۱۳۵۱

«عباس جوانمرد» کارگردان و بازیگر فعال آن دوران در مصاحبه‌ای با مجله رودکی می‌گوید: «وضع تئاتر ما از نظر کیفی بد نیست، حتی خوب است. در تاریخ تئاتر کشور ما هرگز تا این حد فعالیت تئاتر زیاد نبوده است» در همان جا در مورد نقش دولت دو نظریه عمده مطرح می‌شود، یک گروه معتقدند که «دولت حتماً باید از هنرمندان پشتیبانی و حمایت کند» و گروه دیگر این حمایت را سبب ساز اعمال سلیقه حامی تلقی می‌کردند، از جمله «حمید سمندریان» استاد دانشگاه و کارگردان تئاتر که اعتقاد داشت «وابستگی تئاتر به دستگاه‌های دولتی در شرایط حاضر جلوی کار را گرفته است. چون در سازمان‌های مشخصی که این کار را بر عهده دارند، هیچ ضابطه مشخصی وجود ندارد و معیارها را در هر سازمان صرفاً افرادی تک رو با سلیقه‌های انحصاری خود به وجود می‌آورند». اما «بیژن صفاری» (مدیر کارگاه نمایش)، بر این نظر بود که «حمایت دولت با دستور دادن به هنرمند خیلی تفاوت دارد و حمایت نباید موجب انتظار انجام کارهای نمایشی شود» اعتقاد داشت (۱۷).

در این میان کسانی مانند «جلال آل احمد» موضعی تند گرفته همکاری هنرمند با دولت را ناروا می‌داند. او می‌گوید «صاحب این قلم در هر وضع اجتماعی و سیاسی موجود یا ممکن، همکاری صاحب قلم یا هنرمند را (در هر رشته) با این حکومت‌ها ناروا می‌داند. به این دلیل که این حکومت‌ها هنر را زینت دیوار می‌خواهند و کلام را وسیله تحمیق خلایق یا ارابه تبلیغات و از صاحب قلم یا هنرمند به دور باد که برده‌ای باشد در چنین بازاری.» (۱۹)

اما در مورد نمایشنامه‌نویسی باید اذعان داشت که در این دوره اتفاقی همانند سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ رخ می‌دهد؛ تاکید بر «نمایشنامه‌نویسی ملی» اما با تفاوت‌های عمده با تکیه بر کسب تجربه بیشتر دست‌اندرکاران ملی، تربیت نیروی انسانی ورزیده در تمامی عرصه‌ها به مدد مراکز آموزش عالی نمایشی، درک تجربه‌های هنرمندان جهان از طریق مطالعه آثار ترجمه شده آن‌ها و دعوت از چند استاد خارجی برای تدریس تئاتر در ایران. در این دوره آن تاکید میهن پرستانه افراطی برای نگاشتن نمایش‌های ملی‌گرایانه، تاریخی و حماسی توام با تعصب وجود ندارد. آثار نمایشنامه‌نویسان صاحب نام ایرانی با توجه به محتوا، ساختار و شکل ارایه‌شان را در سه گروه می‌توان جای داد.

۱ ــ واقع‌گرا، که به استفاده از ساختار نمایشی معروف خوش ساخت به پیروی از آثار نویسندگانی مثل «ایبسن»، «گورکی»، «چخوف» و... بیشتر به موضوع‌های اجتماعی می‌پرداختند. آثار «اکبر رادی»، برخی آثار «غلامحسین ساعدی»، «خسرو حکیم رابط» و «ابراهیم مکی» در این گروه قرار می‌گیرد.

این آثار به لحاظ ساختار و شخصیت‌پردازی و شیوه پیام‌رسانی ملهم از نمایشنامه‌های ترجمه شده بودند اما در ضمن مسایل سیاسی و اجتماعی روز ایران را مورد بررسی قرار می‌دادند. اصولاً این دسته از نویسندگان، فارغ از دغدغه ایجاد فرم ویژه تئاتر ایرانی با پذیرش این مطلب که تئاتر پدیده وارداتی است (مثل رادیو و تله ویزیون) تنها راه پیوند آن با جامعه ایرانی را پرداختن به مسایل روز کشور می‌دانستند.

۲ ــ ملی که نویسندگان می‌کوشیدند با بهره‌جویی از میراث‌های نمایشی پیشینیان ــ مثل تعزیه، تخت حوضی، نقالی و پرده‌خوانی ــ آیین‌های نمایشی ــ چون میرنوروزی، کوسه گردی، کوسه برنشین ــ و همچنین مراسم آیینی ــ نظیر مراسم زار و باد و آداب و رسوم و باورهای ایرانیان مناطق مختلف ــ و بالاخره تیپ‌های اجتماعی خاص مردم این سرزمین فرمی ملی متناسب با محتوائی ملی را ایجاد کنند. از جمله این نویسندگان می‌توان به «بهرام بیضایی»، «علی نصیریان»، «بیژن مفید» و «علی حاتمی» اشاره کرد. موضوع‌های انتخابی این نویسندگان متنوع بود و از مسایل روز سیاسی و اجتماعی گرفته تا مسایل همیشگی فلسفی در آن‌ها مطرح شده بود. البته اکثر افراد این گروه نیز نمایشنامه‌نویسی را با خواندن آثار نمایشی ترجمه شده فرا گرفته، به لحاظ شکل ارایه کار و استفاده از شماری تکنیک‌ها تحت تاثیر آثار غربی بودند. حتی در بین آثار آن‌ها متونی مشاهده می‌شود که تاثیر نمایش‌های غربی در آن‌ها

بسیار عیان است.

۳ ــ مدرن که نویسندگان فعال در این شیوه با توجه به گرایش‌های سیاسی، اجتماعی، فلسفی و نمایشی خود گستره متنوعی از سبک‌ها و نویسندگان معاصر غرب ــ از «برتولت برشت» با «تئاتر اپیک» (روایی) او گرفته تا «بکت» و «یونسکو» و رویکرد «ابزورد» و نویسندگان «اکسپرسیونیست» ــ را سرمشق قرار داده با نفی قراردادهای تئاتر ارسطویی و اصول نمایش «خوش ساخت» به خلق متون نمایشی خود پرداختند. با توجه به مضامین این گروه نویسندگان در دو طبقه فرعی زیر جا می‌گیرد.

الف ــ گروهی که با نگرشی واقع‌بینانه و حساسیت به اوضاع سیاسی و اجتماعی روز کشور، خود را در قبال مردم و جامعه متعهد و مسئول می‌دانستند لذا نمایشنامه‌نویسانی مثل «آرتور میلر» و «برتولت برشت» ــ با گرایش‌های ضد سرمایه‌داریشان ــ را سرمشق قرار داده بودند و از تجربه‌های آنان در ارایه ساختاری متناسب با نوع جهان‌بینی و محتوای موجود در نمایشنامه استفاده می‌کردند. در این قسم و طبقه می‌توان به شماری آثار «غلامحسین ساعدی» و همچنین نمایشنامه‌های «محسن یلفانی» و «مصطفی رحیمی» اشاره کرد. ازدیاد آثار این گروه نویسندگان ــ و اصولاً نوشته‌هایی که بر محتوا و پیام سیاسی و اجتماعی آن تاکید شده دو گروه مستقل قبلی را نیز شامل می‌شد ـ به گونه‌ای که فردی چون «پرویز صیاد» در مورد آن

می‌نویسد:

«این ضرورت پیام‌آوری و رسالت‌نویسی کم‌کم دارد خطر می‌شود برای تئاتر تازه پا گرفته ما، پیام هنرمندان تنها عکس‌العمل واقعی هنرمند است در قبال یک مسئاله ذهنی یا عینی. این که شخصی تصمیم می‌گیرد اثری به وجود آورد که حامل فلان پیام باشد، مثل آن است که جاودانگی را استفاثه می‌نماید». (۲۰)

ب ــ گروهی که بیش از هر چیز خود تئاتر مدنظرشان بود و «تجربه» در این زمینه را به «هدف» خود تبدیل کرده بودند. این گروه‌ها به طور مشخص پیرامون کارگاه نمایش فعالیت می‌کردند و به گفته خودشان بیش از هر چیز تئاتر متکی بر بازیگر مورد نظرشان بود و پیرو تلاش‌های کسانی چون «پیتر بروک»، «رابرت ویلسون» و «یرژی گروتفکسی» برای رسیدن به زبانی بین‌المللی در عرصه هنر تلاش می‌کردند. و بدینسان آثار نویسندگانی چون «ساموئل بکت»، «هارولد پینتر»، «تورنتون وایلدر» و «پیتر هانتکه» را مدنظر داشتند. از این گروه می‌توان به «عباس نعلبندیان»، «اسماعیل خلج»، «ناصر ایرانی (در برخی آثارش) و «بهمن فرسی» اشاره کرد، که در نوشته‌های خود با نگاه مشهور به «پوچ‌گرا» به پیرامون خود می‌نگریستند و پرسش‌های آنان فلسفی و کل‌گرا بود. در شماری از این آثار به خصوص چند نوشته «عباس نعلبندیان» ماجراها در سرزمینی نامعلوم رخ می‌داد. در مورد چنین نمایشنامه‌هایی شماری منتقدان دارای گرایش به نیروهای سیاسی مخالف رژیم پهلوی، در مورد این آثار می‌نویسند: «نوعی به اصطلاح پوچ‌نویسی وطنی رشد می‌کند که نشخوار تفاله‌های تصویرگران انحطاط غرب ــ دنیای سرمایه‌داری است. ادا و اصولی ناشیانه و تقلیدی مغشوش و نازا انگار که دانه‌ای پوک در سرزمینی پربار و نیازمند یک دانه! بی‌آن که از سویی زمینه فرهنگی و محیط تاریک انسان غربی که محصول نظام مصرفی سرمایه‌داری هضم و درک شده باشد و از سوی دیگر اینکه چگونه هنرمند غربی از زبان تکنیک برای طرح چنین محتوایی بهره می‌گیرد، شناخته شده باشد.» (۲۱) در راستای همین تفکر این آثار تجربی (و غیر سیاسی و اجتماعی) القاب دیگری مثل «آثاری که پیش از تولد مرده‌اند» (۲۲) نیز به خود می‌گیرد. اما به‌رغم نظرها و تفکرها، حرکت یاد شده از جریان‌های شاخص نمایشنامه‌نویسی در دوران مورد بحث است. آن چه در آثار نویسندگان ایرانی این دوره از تاریخ تئاتر مشترک است رجوع آن‌ها به نمادها و نشانه‌هاست که خود ناشی از شناخت کارکرد نمادها در آثار نمایشی غربی (به عنوان سبکی ادبی) و همچنین بهره‌جویی از این نشانه‌ها برای ارایه پیام اثر به شیوه نهفته، به خاطر سانسور موجود در کشور بوده است.

در این جا باید گفت آثار نمایشی این دوره به تدریج دارای ساختار اصولی دراماتیک می‌شوند ـ یعنی چیزی که در گذشته وجود نداشت. در این زمینه «اکبررادی» می‌نویسد: «قبل از سال ۴۰ ممکن است «توپاز»، «مستنطق»، «ولپن»، «اتللو» و «خانه عروسک» اجرا شده باشد و حتی ممکن است براساس رسالت تئاتر هریک از این نمایش‌ها در گسترش دید و نحوه جماعت تماشاگر موثر بوده باشد اما از لحاظ سیر تکاملی تئاتر این حتی خشتی نبوده برای بنایی که همین حالا ـ درست یا نادرست ـ پی‌ریزی می‌شود، بلکه جنبشی بوده بریده بریده و بی‌امتداد.» (۱۷)

همان گونه که پیشتر گفته شد این دستاورد یعنی «استحکام آثار نمایشنامه‌نویسان ایرانی» بی‌تردید تحت تاثیر آموزش تئاتر در سطح دانشگاهی و آشنایی با متون نمایشی خارجی ترجمه شده است در فاصله سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۹ تعداد ۲۱۲ عنوان نمایشنامه خارجی و در فاصله ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۹، به ۲۷۶ عنوان می‌رسد که به شکل کتاب یا در نشریات به چاپ می‌رسند. (آثار ترجمه شده برای اجرا محسابه نشده‌اند). بیشتر نمایشنامه‌های ترجمه شده این دوران از آثار هنرمندان اروپایی و امریکایی و منعکس کننده گرایش‌های گوناگون قرن بیستم هستند، به این دلیل اوضاع سیاسی دهه ۱۳۵۰، تعدادی از این نمایشنامه‌ها رنگ و بویی کاملاً سیاسی دارند و در میان دانشجویان طرفداران بسیار پیدا می‌کنند. انگیزه مترجمان در برگردان آثار خارجی را می‌توان در چهار گروه زیر جای داد.

۱ ــ انگیزه‌های آموزشی: همان‌گونه که ذکر شد، استادان دانشکده‌های تئاتر، نمایشنامه‌هایی را از زبانی که بر آن مسلط بودند به فارسی برمی‌گرداندند. در این گزینش علاوه بر نیاز دانشجویان، تربیت تماشاگر حرفه‌ای را نیز مدنظر داشتند. از جمله این افراد می‌توان به «دکتر مهدی فروغ»، «دکتر پرویز ممنون»، «حمید سمندریان»، «پری صابری»، «پرویز پرورش» و... اشاره کرد.

این گروه به اجرای آثاری از نمایشنامه‌نویسان معاصر غرب یعنی کسانی مثل «فردریش دورنمات»، «ماکس فریش»، «هارولد پینتر»، «ساموئل بکت»، «تنسی ویلیامز» و «آرتور میلر» می‌پرداختند. و موضوع‌ها و شیوه‌های اجرایی قابل درک و مورد پسند مخاطبان تئاتر را در نظر داشتند و نمایشنامه‌هایی را برمی‌گزیدند که نشان چندانی از مسایل سیاسی و اجتماعی ایران نداشته باشد و گرفتار ماشین ممیزی نشود. این گروه هدف خود را ارایه تئاتر به شکل صحیح به دانشجو و مخاطب اعلام کرده بودند و شماری از آنان به دلیل ذهنیت «کمال گرای» خود به سراغ آثار ایرانی نمی‌رفتند زیرا بیشتر نمایشنامه‌های ایرانی به دلیل سانسور و محدود

دانشگاه تهران
معاونت هنری حوزه

امشب از خود میسازیم

نوشته: لوئیجی پیراندلو

کارگردان: پری صابری

بازیگران:
پرویز صیاد، نوذر آزادی، خسرو مرحرادی، پروین دولتشاهی، هوشنگ تسلیمی، شهلا جاوری‌زاده، مرضیه برومند، پروین صبوری، عباس پوسفیانی، هرمزدون ابوسینا، منوچهر داودآبادی، هردوس کاویانی، صایون هوشیارنژاد، علی بختیاری، اسفندیار ماوندادی، عبدالحسین مهیم، احمد سلاحوری، مهدی صفاری، محمود شیبانی، علیرضا هدائتی

از هجدهم تا سی بهمن ماه ۱۳۴۸

در تالار

دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

بهای بلیط برای عموم ۱۰۰ ریال و برای دانشجو ۳۰ ریال

بودن نمایشنامه‌نویس در طرح موضوع‌های مورد نظرش دچار ضعف‌های ساختاری بودند. «حمید سمندریان» که تنها آثار خارجی را بر صحنه می‌برد، به مصاحبه‌گری که از او پرسیده بود، «آیا فکر نمی‌کنید وجود شما به عنوان یک کارگردان مقتدر زمانی مقبول است و سیمای جهانی و واقعی به خود می‌گیرد که اجرا کننده آثار ملی خود باشید؟ [و] آیا به این که هر ملتی ویژگی‌هایی دارد که نمود آن ویژگی‌ها به کار هنرمند اصالت می‌دهد، معتقد نیستید؟ پاسخ داد «سخن از برخورد انسان با انسان و یا انسان با مبهمات مطرح است. در یک واحد کلی، سخن، اصولاً از برخورد در میان است. کجا؟ برای من تفاوت نمی‌کند. من فکر می‌کنم آن هنرمندی که بدون داشتن ادراک جهانی صرفاً خود را مقید در محدوده زمان و مکان خاص می‌کند هم کمبودهای خاصی دارد. من بی‌شک به این مسئله که هر ملت دارای خصایص ویژه‌ای است و هنرمند موظف است به نمایش آن خصایص برخیزد، ایمان دارم، اما با وجود این به عنوان یک کارگردان ترجیح می‌دهم که از مفهوم کلی برخورد سخن بگویم و راهی باز کنم برای آن که ملت من بتواند آن ویژگی‌های خاص خود را آن گونه محکم و استوار نشان بدهد که من در مرحله نمایش و بر صحنه آوردنش احساس رضایت کنم. (۲۳)

انگیزه بر حسب هدف‌ها: شماری از دست‌اندرکاران با توجه به هدف‌ها و خط مشی گروه تئاتری خود به گزینش آثار خارجی و ترجمه آن برای اجرا همت گماشتند. از همه مهمتر می‌توان به «گروه آناهیتا» و «کارگاه نمایش» اشاره کرد.

گردانندگان تئاتر آناهیتا علاوه بر آن که خود به زبان روسی مسلط بودند از همکاری مترجمان صاحب نامی مثل «محمود اعتمادزاده» و «امیرحسین آرین‌پور» بهره می‌بردند. این گروه جدا از علایق هنری خود، با توجه به رسالتی که برای تئاتر قایل بودند به سراغ نمایشنامه‌هایی با مضامین و پیام‌های اجتماعی می‌رفتند. این گروه تعصبی در اجرای نمایشنامه ایرانی یا خارجی نداشتند و هرگاه متنی با ساختار محکم و متناسب با دیدگاه‌های خود می‌یافت، از نمایشنامه‌های ایرانی بهره می‌برد. اما این گروه نیز همانند شماری گروه‌های دانشجویی یا استادان به جهت گریز از محدودیت‌ها و برچسب‌های دستگاه ممیزی عمدتاً به سراغ آثار خارجی می‌رفت.

«کارگاه نمایش» به دلیل هدف عمده‌اش یعنی «تجربه برای یافتن شیوه‌های جدید تئاتر با تکیه بر بازیگری و دستیابی به یک زبان بین‌المللی» (۲۴) مشکل چندانی نداشت. آن‌ها ظرفیت‌های هر نمایش را برای تجربه‌های تازه در نظر می‌گرفتند که از این طریق بتوانند به شیوه‌های جدیدی دست پیدا کنند و به این ترتیب محتوای اثر برایشان در درجه دوم اهمیت قرار می‌گرفت. گروه‌ای وابسته به کارگاه نمایش گاه اثر مورد نظر خود را از میان آثار ترجمه شده

برمی‌گزیدند و گاه به دلیل حضور چند مترجم جوان در بین اعضاء گروه، خود به ترجمه آثار مورد نظرشان می‌پرداختند. کارگاه نمایش به دلیل گرایشش به تئاتر تجربی تعصب خاصی به نمایشنامه‌های خارجی و ایرانی نداشت و به این دلیل آثار نمایشنامه نویسان جوان و نوگرایی چون بیژن مفید، اسماعیل خلج و عباس نعلبندیان نیز در این کارگاه اجرا شد. این گروه بیش از توجه به مسایل سیاسی و اجتماعی رو به درونمایه فلسفی آثار توجه داشتند.

نمایش‌های اجرا شده در «جشن هنر شیراز» به لحاظ بافت اجرایی تاثیری مشهود در آثار اجرایی کارگاه نمایش داشت. کارگاه نمایش و هم سازمان جشن هنر تحت نظارت یک مدیریت یعنی «فرخ غفاری» ــ معاون هنری سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران ــ قرار داشت و معمولاً مدیر کارگاه نمایش (بیژن صفاری) خود در انتخاب و دعوت گروه‌های نمایشی خارجی برای شرکت در جشن هنر نقش داشت. به این شکل عمده اجراهای گروه‌های «کارگاه نمایش» به لحاظ تکنیک و ساختار کاملاً تحت تئاتر تجربه گرا و آوانگارد غربی بود و به همین سبب اعتراض شماری از دست اندرکاران تئاتر را برانگیخت. «عباس جوانمرد» که از جمله هواداران تئاتر ملی بود، در مورد کارگاه نمایشی‌ها اظهارنظر کرد که: «بدتر از نسل نمایش ما، نسل جوان‌تر بوده است. این نسل محتوا را یکسره رها کرده و تنها به تعداد و کمیت چسبیده، فرهنگ نمایشی را به یک سوگذاشته و فقط به تقلید فرم پرداخته مثلاً تقلید از گروتفسکی، ویلسون و بروک بدون پشتوانه.» (۱۷)

اساساً واکنش‌های دست اندرکاران تئاتر در مقابل کارگاه نمایش به شدت متفاوت بود و حد میانه‌ای نداشت؛ یا کاملاً مورد توجه قرار گرفته و یا کلاً نفی می‌شد. مخالفان را می‌توان به دو گروه عمده یکی گروه‌های دانشجویی با انگیزه سیاسی ضد رژیم و شماری منتقدان جراید با مواضع ضد رژیم و دیگری شماری از استادان و پیشکسوتان تقسیم کرد. گروه اول آثار اجرا شده کارگاه نمایش را تلاشی در جهت گمراهی نیروهای روشنفکر و در راستای حرکت‌های رژیم ارزیابی کرده و گروه دوم با توجه به وضعیت نابسامان تئاتر، این حرکت‌ها را نابجا و سطحی ارزیابی می‌کردند. پرویز پرورش استاد رشته نمایش می‌گوید، «نوگرایی بعضی از ما هم یک نوع خوش پوشی است. یک نوع تظاهر به جلو افتادگی که در عین حال دردناک هم هست.» (۱۷)

چنین رویکرد و نگرشی درباره شماری آثار نمایشی اجرا شده در جشن هنر شیراز نیز وجود داشت. در این جا نیز آثار تجربی هنرمندان شرق و غرب مطرح بود و به همین دلیل برای شناساندن این تجربه‌ها و دیدگاه‌ها، از هنرمندان مشهوری چون «پیتر بروک»، «یرژی

گروتفسکی»، «پیتر شومان»، «شوجی ترایاما»، «تادئوس کانتور» و «رابرت ویلسون» و... برای اجرا دعوت می‌شد. زنده‌یاد «هوشنگ طاهری» در واکنش به این حرکت‌ها می‌نویسد: «جشن هنر امسال [پنجم] در حقیقت برای برخی از هنرمندان امریکایی و اروپایی به صورت آزمایشگاهی در آمده بود تا تجربیات خود را به محک آزمایش بگذارند. شرایط و امکانات ما آن قدرها نیست که دیگران این جا بیایند و آزمایش انجام دهند و بعد با خیال راحت و شادمان از این همه امکانات که در اختیارشان قرار داده شده کشور را ترک کنند... این آزمایش برای ما و هنرمندان چه ثمری دارد؟ ما هنوز در ایران نه گروه‌های متعدد تئاتری داریم نه تئاتر به قدر کافی داریم نه امکانات مالی بسیار که عده‌ای را برای تحصیل به خارج بفرستیم. با این وجود مبلغ هنگفتی صرف تئاتر تجربی می‌کنیم که دیگران برایمان بیازمایند. حقیقت این است که فلسفه و فکر اصلی و اصولی پیدایش جشن هنر، که هدفش ایجاد رابطه عمیق هنری و معنوی بین شرق و غرب بوده است، به کلی لوث شده است.» (۲۵)

در گزارش ششمین جشن هنر شیراز «طاهری»، به همان گونه هشدار می‌دهد که عدم توجه مطلق به شرایط فرهنگی و هنری جامعه ما و نیازهای طبیعی‌اش به شناخت اصالت‌های هنری و همچنین دلمشغولی برگزارکنندگان جشن به خواسته‌های به ظاهر روشنفکرانه خود، از جشن هنر شیراز آزمایشگاهی ساخته است که دستاوردهایش زشت، نامعقول و در عین حال عبث و زودگذر است... توجه صرف و بیش از اندازه به تجربه‌های هنری و غیرهنری هنرمندان غربی و گرایش‌های نامتناسب و روشنفکرمابانه به برنامه‌های فوق‌العاده مدرن، جشن هنر را به راهی کشانده است که پایانش به بریدگی و دلزدگی مطلق مردم و علاقمندان به هنر ختم می‌شود.» (۱۸)

۳ ــ انگیزه‌های گوناگون: ترجمه‌هایی در این گروه قرار می‌گیرد که یا از سر تفنن و یا به انگیزه‌های روشنفکرانه ــ مثل استفاده از تئاتر به عنوان وسیله‌ای برای «تنویر افکار» و اصلاح جامعه ــ به فارسی برگردانده شده‌اند و در واقع هدف این دسته از مترجمان آموزش مسایل سیاسی و اجتماعی به این طریق بود. تعداد ترجمه‌هایی که در این رده بندی قرار می‌گیرد به مراتب از دو گروه دیگر بیشتر است و به یک تعبیر می‌توان آن را واکنشی سنجیده و حساب شده در مقابل اختناق حاکم آن دوران محسوب کرد. در واقع شماری از نویسندگان و مترجمان با گزینش آثاری ویژه نزدیک به جهان‌بینی خود، حرف‌هایشان را می‌زدند مانند «کرگدن» اثر «اوژن یونسکو» به ترجمه «جلال آل احمد».

۴ ــ انگیزه آشنا سازی: در این دوران نیز سازمان‌های فعال دولتی مثل بنگاه ترجمه و نشر

کتاب همچنان به ترجمه آثار کلاسیک جهانی ادامه می‌دادند.

یک ویژگی دیگر این دوران، از رونق افتادن «آدابتاسیون» نمایشنامه‌های خارجی و در مقابل تلاش برای ترجمه‌ای مطابق با اصل بود که با توجه به فراوانی ترجمه‌ها، گاه ممکن بود یک نویسنده ایرانی به جای الهام از یک اثر خارجی به شکل واضح کپی‌برداری کند.

یک پدیده دیگر این دوره ۲۰ ساله افزایش تعداد سالن‌ها و انواع اجرا، در پایتخت بود:

الف ــ «تالار ۲۵ شهریور» (سنگلج امروز) و «خانه نمایش» در ساختمان «اداره برنامه‌های تئاتر» که به نمایش آثار تولید شده هنرمندان وابسته به اداره تئاتر می‌پرداختند و با توجه به سیاست‌های وزارت فرهنگ و هنر عمدتاً نمایشنامه‌های ایرانی را بر صحنه می‌بردند. فعالیت تالار ۲۵ شهریور سابق با برگزاری «نخستین جشنواره نمایش‌های ایرانی» در سال ۱۳۴۳ آغاز شد.

ب ــ «تالار مولوی» و تالارهای «دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران» و «دانشکده هنرهای دراماتیک» که بیشتر به اجرای آثار نمایشی دانشجویان رشته تئاتر و استادان آن ــ تحت حمایت ارگان‌هایی مانند اداره فعالیت‌های فوق برنامه دانشگاه‌ها می‌پرداختند. گرچه بعضاً آثار نمایشی ایرانی در این تالارها بر صحنه می‌رفت اما به دلیل آشنا ساختن دانشجویان با سبک‌ها و شیوه‌های گوناگون عمدتاً نمایشنامه‌های خارجی در آن اجرا می‌شد. «تالار فردوسی» دانشگاه تهران، تالارهای دانشگاه‌های «تربیت معلم»، «آریامهر» (صنعتی شریف کنونی)، «علم و صنعت»، «دانشگاه ملی» (شهید بهشتی کنونی) نیز گهگاه برای اجرای آثار نمایشی مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

پ: سالن‌های «تئاتر شهر» و «کارگاه نمایش» وابسته به «سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران» که به نمایش آثار تولیدی گروه‌های ذیربط و علاقمندان به کارهای تجربی اقدام می‌کرد.

ت: «تالار موزه»، «تئاتر کوچک تهران»، «تالارهای کاخ‌های جوانان»، باشگاه‌های مربوط به «اقلیت‌های مذهبی» که آثار اجرا شده در آن‌ها متنوع بود و بستگی به هنرمندان مراجعه کننده داشت.

ث: سالن‌های مربوط به انجمن‌های فرهنگی کشورهای خارجی از جمله انجمن «ایران و امریکا»، «ایران و فرانسه»، «ایران و شوروی»، «ایران و ایتالیا»، «ایران و اتریش» که بیشتر در آن‌ها آثاری متعلق به نویسندگان آن کشورها اجرا می‌شد.

در اکثر جشنواره‌های هنری مثل «جشن هنر شیراز»، «جشن‌های فرهنگ و هنر»، «جشن توس»، «جشن فرهنگ مردم» و همچنین «جشنواره تئاتر شهرستان‌ها»، تئاتر از اهمیت ویژه‌ای

برخوردار بود که به غیر از «جشن هنر» در بقیه عمدتاً آثار ایرانی اجرا می‌شد.

در نوشته حاضر تلاش شد تاثیرپذیری جریان نمایش در ایران از اوضاع سیاسی و اجتماعی طی صد سال اخیر بررسی شود. در ورای این کند و کاو پرسشی عمده وجود دارد؛ این که چرا تئاتر به گونه‌ای شایسته در زندگی فرهنگی بسیاری از ایرانیان حضوری موثر نداشته است؟ این خود پژوهشی دیگر از وجوه گوناگون سیاسی، اجتماعی و حتی اقتصادی طلب می‌کند. گذشته از آن عرصه دیگری که نیازمند بررسی‌های منظم و علمی است، جریان تئاتر در ایران پس از پیروزی انقلاب اسلامی، سنگین‌تر شدن کفه به سود نمایشنامه‌نویسی و در محاق رفتن ترجمه آثار معاصر و نقد جدی حرکت‌های نمایشنامه‌نویسان جوان‌تر و چرخش‌های احتمالی شماری نمایشنامه‌نویسان کهنه کار و تاثیر کل این مجموعه بر همان پرسش کلیدی است که جایگاه تئاتر در زندگی انسان ایرانی امروز کجاست.

پی‌نوشت‌ها

۱ ــ (میرزا فتعلی آخوندزاده، الفبای جدید و مکتوبات، به کوشش حمید محمدزاده و حمید آراسلی، باکو ۱۹۶۳ ص ۷۸ نقل شده در پانویس صفحه ۲۷۶ کتاب میرزا ملکم خان، نوشته حامد آلگار، ترجمه جهانگیر عظیما).

۲ ــ آرین‌پور، از صبا تا نیما، جلد دوم صفحات ۱۳۳ ــ ۱۶۴

۳ ــ جمشید ملک‌پور، ادبیات نمایشی ایران جلد ۲ ص ۱۸۲

۴ ــ مهدی قلروغ، ایرانشهر، جلد اول ۱۹۶۳ ص ۹۱۹

۵ ــ روزنامه تیاتر: صاحب امتیاز و نگارنده میرزا رضا خان نائینی به کوشش محمد گلبن، فرامرز طالبی، نشر چشمه ۱۳۶۶ صص ۲۹ و ۵۰

۶ ــ مسعود بهنود، از سیدضیاء تا بختیار، انتشارات جاویدان، چاپ چهارم، ۱۳۶۹، ص ۱۷۸

۷ ــ ناصر نجمی، حوادث تاریخی ایران از شهریور ۱۳۲۰ تا مرداد ۱۳۲۲، ص ۱۴۳ ۶. صص ۱۷۹ ــ ۱۸۰

۸ ــ نیکی آر. کدی، ریشه‌های انقلاب ایران. ترجمه عبدالرحیم گواهی. انتشارات قلم، ۱۳۶۹ ص ۱۸۲

۹ ــ جلیل بزرگمهر، مصدق در محکمه نظامی، انتشارات نیلوفر، چاپ دوم، پاییز ۱۳۶۹،

ص دوازده دیباچه

۱۰ ــ جمشید بهنام، ایرانیان و اندشیه تجدد، نشر فرزان، ۱۳۷۵ ص ۶۵

۱۱ ــ محمدعلی سپانلو، نویسندگان پیشرو ایران، انتشارات زمان، ۱۳۶۲ ص ۲۱۳

۱۲ ــ جمشید ملک‌پور، اپرت نویسی، مجله سوره، ویژه تئاتر، بهار ۱۳۷۱

۱۳ ــ حسن شیروانی، مجله نمایش، شماره ۴، اسفند ۱۳۳۵ ص ۱

۱۴ ــ اساسنامه بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ماده چهارم ص ۱

۱۵ ــ برای مطالعه اهداف آن نگاه کنید به سرگذشت نمایش و حمایت دربار و کلیسا، نوشته علی گرمسیری، مجله نمایش، شماره ۴ اسفند ۱۳۳۸ ریال ص ۸

۱۶ ــ روزنامه ستاره تهران ۱۸ آذر ۱۳۳۹

۱۷ ــ حرفهای اهل تئاتر: مجله رودکی شهلا یگانه شماره ۲۲ مرداد ۱۳۵۲

۱۸ ــ گزارش اهل تئاتر. مجله سخن دوره ۲۲ ص ۳۲۹

۱۹ ــ گفتگو با عباس جوانمرد، حمید سمندریان، بیژن صفاری

۲۰ ــ ادب و هنر امروز ایران، مجموعه مقالات، کتاب چهارم، (مقاله کارنامه تئاتر حکومتی سنگلج). تهران نشر میترا و نشر همکلاسی ۱۳۷۳، ص ۱۹۴۲

۲۱ ــ گزارش نخستین نمایش جشنواره نمایش‌های ایرانی، مجله سخن، دوره ۱۵ ص ۱۲۰۲

۲۲ ــ هیوا گوران، کوشش‌های نافرجام، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۶۰ ص ۲۰۵

۲۳ ــ عسگر آهنین، روزنامه کیهان، شماره ۹۹۶۹، ۲۹ شهریور ۱۳۵۵ ص ۹

۲۴ ــ گفتگو با اکبر رادی

۲۵ ــ تئاتر غرب یا تئاتر ملی، گفتگو با حمید سمندریان، کتاب نمایش، دی ۱۳۴۶

۲۶ ــ گفتگو با آربی آوانسیان، مجله رودکی فرهنگ و زندگی شماره ۲۲ مرداد ۱۳۵۲

۲۷ ــ گفتگو با عباس جوانمرد

۲۸ ــ گفتگو با پرویز پرورش

۲۹ ــ مجله سخن، دروه ۲۱ صفحات ۳۲۷ و ۳۲۸

۳۰ ــ ص ۳۲

* برای مطالعه بیش‌تر می‌توانید به کتابی به قلم نویسنده مقاله، با عنوان «تاثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران»، تهران، انتشارات تبیان، سال ۱۳۷۹ مراجعه فرمایید.